



Викторија ПОПОВСКА-КОРОБАР

ОХРИДСКО-СТРУШКИ ИКОНОПИСНИ ТРАГИ ОД ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА XV ВЕК

Како прилоџ кон истражувањето на сликарството во Македонија во втората половина од XV век, во текот на истражувањето се анализираат Големите деисис од иконописците на црквата Вознесение (Св. Спас) во с. Лескоец близу Охрид, и осум иконописни примери од ризницата на црквата Св. Ѓорѓи во Струга.

Иконописните дела што беа откриени под покривот на црквата Св. Ѓорѓи во Струга, по безмалу две децении станаа достапни за јавноста и очекуваат научна обработка.¹ Различни по тематика, функција, време и авторство, тие ја дополнуваат претставата за старите ликовни скалила во Македонија и покрај нивното неизвесно изворно потекло.² Вниманието

¹ Конзервацијата со првична валоризација е извршена во Националниот конзерваторски центар во Скопје, под раководство на Ј. Тричковска, историчар на уметноста и конзерваторите Б. Кузмановски и Ј. Антонијевиќ (Проект бр. 08-380 од 11.03.1992). Како дел од големата струшка збирка икони тие се опфатени и во Елаборатот за валоризација изготвен од историчарите на уметноста В. Поповска-Коробар и М. Георгиевски за надлежната НУ Завод и музеј-Охрид во 2006 г. Неколку се објавени во популарен каталог од историчарот на уметноста С. Цветковски, *Галерија на икони, црква Св. Ѓорѓија*, Струга 2008, кој е и автор на концепцијата на постојаната поставка, и отворена во декември 2009 г. во припратата на црквата.

² Иако големата икона на св. Ѓорѓи од 1266/67 г. (Р. Miljković-Persek, *L'icône saint Georges de Struga, œuvre du peintre Jean*, Cah. Arch. XIX, Paris 1969, 213-221) е најстарото наследство на црквата изградена во 1835 г. (И. Снегаров, *Кодекс/кондика/на црквата Св. Георѓи в Струга*, БАН, Институт за историја, Софија 1964), континуираниот живот на струшкиот

овде го посветуваме на оние остварувања за кои цениме дека се најстари меѓу „новооткриените“ и дека настанале во текот на втората половина од XV век. Тоа се иконите на апостолите Симон и Тома од некогашен деисисен фриз, еден целосно и два делумно зачувани триптиси, чија тема се молитвата за спасение и последниот суд, и три икони на св. Никола, св. Ѓорѓи и св. Меркуриј.

Со оглед на тоа дека живописот во црквата Св. Спас во с. Лескоец од 1462 г. се смета за својствен синоним на охридското сликарство од зрелоста на столетието, во истражувањето го вклучивме и речиси непознатиот епистил од тамошниот иконостас. Започнувајќи ја анализата со ова иконописно дело, единственото во групата што не е дислоцирано од матичната средина, се множат сознанијата за стилската разновидност и регионалната уметничка поврзаност во овој период.

Големите деисис од лескоечкиот иконостас е спомнат само еднаш во стручната литература, и тоа одамна,³ пред да се протолкува точниот датум на ѕидното сликарство во Св. Спас.⁴ (сл.

храм не е доволно истражен и патиштата на делата во денешната ризница не се познати.

³ Р. Љубинковиќ, *Црква Свештоџ Вазнесења у селу Лесковецу код Охрида*, Старинар II (1951), 191-216.

⁴ Разрешување на ктиторството и корекција на претходното датирање (1426 г.) прави Г. Суботиќ, *Два сџоменика охридског ѕидног сликарства XV века*, Зборник Светозара Радојчића, Филозофски факултет, Београд 1969, 315-331, за Лескоец посебно 315-321, кој подоцна и поопширно го валоризира живописот (Г. Суботиќ, *Охридската сликарска школа од XV век*, Скопје 1980, 93-104 и натаму). Фризот не се спомнува ниту во последно известување за фасадните фрески на црквата, сп. Г. Ангеличин-Жура, *Два прилоџа за познавање на*



1.



2.



3.



4.



сл. 1-5. Голем деисис, околу 1462 г., црква Вознесение (Св. Сѹас), Лескоец
fig. 1-5. The Great Deesis, ca. 1462, the church of the Ascension (Holy Savior), Leskoeц

1-5) Како и фрескоживописот во овој значаен споменик, монолитната дрвена плоча со проширен Деисис сè уште не е исчистена, така што оштетеноста и наместа пресликите кон крајот на XIX век, придонесле таа погрешно да се датира во 1565 г.,⁵ односно во XVII век.⁶ Всушност, епистилот е најстариот зачуван дел од овдешниот црковен инвентар, вклопен во хронолошки хетерогениот иконостас со конструкција поставена можеби во 1898 г.⁷ Од обновата во XVI век, овде останале престолната Христова икона од 1564/65 г.⁸ и царските двери на чие лево крило е напишан истиот датум.⁹ Другите иконостасни елементи се од различни периоди во текот на XIX век.

йосѣвизантијскаѣа умейносѣ во Охридско-пресѣанскиоѣ регион, Културно наследство 34 (Скопје 2008), 53-56.

⁵ Љубинковиќ, *нав. дело*, 215, сл. 27 (слободен цртеж).

⁶ *Евиденцирани икони во СР Македонија*, Том IV, Републички завод за заштита на спомениците на културата, Скопје 1987, бр. 7269.

⁷ Љубинковиќ, *нав. дело*, 193, според натписот за последната обнова на црквата.

⁸ Исто, сл. 25. Престолната икона на Богородица Одигитрија, со истовремен молитвен грчки текст, се наоѓала во селската црква Св. Никола и авторот правилно ја атрибуирал (*исѣо*, сл. 24 и 26); во меѓувреме (1963 г.), иконата била подарена на тогашниот претседател на државата (сп. *Евиденцирани икони*, Том I, бр. 165) и денес се наоѓа во Белград (репродукција во монографијата *Меморијални центар „Јосип Броз Тито“*, Београд 1991).

⁹ И покрај добро читливиот натпис (ϠΠ ΕΤΘς /ϚΟΓ = 1564/65), како и очигледното авторско совпаѓање со престолните икони, дверите (Благовештение со пророците Давид и Соломон) не се спомнати кај Р. Љубинковиќ. Во евиденцијата тие се датирани во XVII и XIX век (*Евиденцирани икони*, Том IV, бр. 7270-7271).

Конечната должина на епистилот ја сугерира само ковчежецот на јужната страна, додека северниот завршок е под штица од XIX век. Димензиите коишто сосема одговараат на широчината на просторот, нема да се веродостојни додека тој не се извади од сегашното лежиште.¹⁰ Дури тогаш ќе биде потврдено дека Деисисот е проширен само со архангелите Гаврил и Михаил, првоапостолите Петар и Павле и со евангелистите – Јован Богослов и Лука на јужната, Матеј и Марко на северната страна, што како иконографска варијанта не е необично.¹¹

Допојасните ликови се претставени во одделни полиња под сликана аркада со засега недефинирана основна боја, но видливи цинобер и бели гранични линии. Просторот меѓу лаците ги исполнува мотив на црвена срцевидна врежа, стилизиран растителен орна-

¹⁰ Постојните информации за димензиите се прелиминарни зашто мерките ги опфаќаат и деловите од помладата иконостасна конструкцијата (Љубинковиќ, *нав. дело*, сл. 27, каде што измерената висина е 31 см, ширината на централното поле 36 см, а другите со по 30 см; според *Евиденцирани икони*, Том IV, бр. 7269, висината е 42 см, а ширината на полето е 31 см).

¹¹ J. V. Djurić, *Über den „Čin“ von Chilandar*, Byzantinische Zeitschrift, Bd. 53, München 1960, 333-351; M. Chatzidakis, *L'évolution de l'icone aux 11^e -13^e siècles et la transformation du temple*, XV^e CIB, III Art et Archéologie, Athenes 1976, 169-178; E. Smirnova, *Moscow Icons (14th -17th centuries)*, Leningrad 1989, kat. nos. 12-27, 97-92; *Иконописъ XII - начала XV века*, Государственная Третьяковская галерея, каталог собрания, Том I, Москва 1995, kat. no. 34-36, 72-77; за охридски пример од последната четвртина на XIV век, в. В. Поповска-Коробар, *Икони од Музејоѣ на Македонија*, Скопје 2004, kat. бр. 5.



сл. 6. Арханџел Гаврил и аџосџол Пеџар,
царски двери, околу 1462 џ., Охридски музеј
fig. 6. Archangel Gabriel and St. Peter, Royal Doors,
ca. 1462, Ohrid Museum

мент што најопшто ги симболизира небото и рајот.¹² Столпчињата се со јазли во форма на осумка (бесконечност) на челната страна, наликувајќи и на т.н. Херкулов јазол, чијашто присутност во сите медиуми на црковната уметност има длабоки корени и најчесто се поврзува со заштитата на доброто, доблестите и вистинската вера од злите сили, порокот и од искушението на патот кон бесмртноста.¹³ Кон примерите чести во олтарскиот простор, односно за иконостасот – како што се пластично обработените столбови од блиската црква Св. Врачи Мали во Охрид,¹⁴ се придружува и сликањето/резбањето јазли на епистилите со Деисис и Великите празници.¹⁵

¹² Опширно за симболиката, видовите и просторната применетост, в. М. А. Орлова, *Орнамент в монументалној живојиси Древней Руси, конец XIII - начало XVI в.*, Част 1, Москва 2004, 9-36, со постарата литература. Со многу слична стилизација орнаментот го има, на пример, врз престолот на Богородица во наосот на црквата во Заум (сп. Ц. Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство од XIV век*, Охрид 1980, сл. 74) или на сликаната драперија врз цоклето на источниот ѕид во олтарот на Св. Константин и Елена (сп. Г. Суботиќ, *Црква Свети Конѕијанијин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, пртеж 5).

¹³ J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb 1983, 99-93 (за општата симболика на јазолот во различни цивилизации); Ј. Магловски, *Врзино коло – мотив ѕиуденичке џласиџике, од мџџафоре ка моделу*, ЗРВИ XXXVII (1998), 55-71 (за метафорите на замките од злото, искушенијата, надминувањето на гревот и т.н.); А. Grabar, *Christian Iconography, A study of Its Origins*, Princeton University Press, New Jersey 1980, 15, 83, 102-103 (за ранохристијански алузии од Херкуловиот живот); *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. 2, ed. А. Р. Kazdhan, Oxford University Press, New York-Oxford 1991, 917 (за траги од алегоричната интерпретација на темата «Херакле на крстопат» и во делата на Василиј Велики / PG 31:573 AB, ch.5,14/); J. Hall, *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Zagreb 1998, 111-112 (за алегоријата на Херкуловиот избор во ренесансната и барокната уметност).

¹⁴ М. Ѓоровиќ-Љубинковиќ, *Средњеveковни дуборез у истџочним обласџима Јуџославије*, Београд 1965, 19-22, сл. 3, Т.ШБ; Г. Бабиќ, *О живојисаном украсу олџјарских џреџрада*, ЗЛУ 11 (1975), 3-41, сл. 1-10; G. Subotić, Δώρα και δωρεές του δεσπότη Θωμά και της βασιλίσσας Μαρίας Παλαιολογίνας, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτατο της Ηλείρου, Αρτα 1992, 69-74, Σχεδ.1 (за иконостасот во католиколот на манастирот Сретение на Метеори, од 1387/8 - 1393 г.)

¹⁵ Спореди А. Лидов, *Визанџијскиџе икони Синаја*, Москва-Афины 1999, кат. но. 22 (синајски од XII

Во овдешниот приказ на молението за прошка и влез во небесното царство, Христос величествено (во слава) благословува со обете раце, облечен во пурпурен хитон со цинобер клавус и светлосив химатион. Со варирање на боите, таа облека ја имаат и апостолите и евагелистите, кои држат затворени, украсени кодекси, при што и благослуваат само Петар, Павле и Марко. Богородица во светлосив фустан под пурпурниот мафорсион, подава раце кон Христа како и св. Јован Претеча, облечен во пурпурен хитон со светлозелен химатион. Архангелите во далматички богати со бисер и вез – Гаврил во цинобер, Михаил во сина, заштитнички држат жезла.¹⁶ Ритмично менуваните бои на ореолите создаваат динамичност – цинобер (Богородица, Претеча, Јован Богослов и Матеј), зелена (архангелите) и окер со црвена кружница (Христос и другите ликови). Полихромијата од звучни и чисти бои се истакнува врз окер заднината, каде што грчките натпис-легенди внимателно се напишани со цинобер.¹⁷

Диференцираните физиономии се доловени со деликатна сликарска постапка што восхитува и во услови на недоволна видливост. Судејќи според најголемиот број зачувани лица, секое е обликувано со изобилство прецизни и меки потези на четкичката. Пластичната моделација се контролира не само со дебелината на линијата туку и со нанесувањето бои во различна заситеност. Многу умешно е комбиниранио руменилото со маслиневата или умбрата во зависност од одредената личност. Акцентирањето, односно нагласувањето на светлината се постигнува со бела и црвена нишка околу носот и над очите. Крупни и бадемасти, очите со црна зеница се втопени во

век); Θ. Παλαζωτος, Βυζαντινές εικόνες της Βεροίας, Βεροία 1995, πιν. 39-42 (од црквата Перивлепта во Верија од 1370/80 г.).

¹⁶ Сличен облик имаат жезлата на ангелите или архангелите во охридска Перивлепта, Лесново или иконите од Марков манастир. Остро и круто прекршени, панделките во косата на лескочките архангели, како и орнаменталната лозичка на нивната облека, најмногу прилегаат, исто така, на претставите во Перивлепта.

¹⁷ Исус Христос (Ιῆ Χῆ), Богородица (ΜΗΡ ΘΥ), св. Јован Претеча (Ο ΑΓΙΟΥ ἸΩ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ), архангел Гаврил (Ο ΑΡΧ ΓΑΒΡ), св. Павле (Ο ΑΓΙΟΥ ΠΑΥΛΟΥ), св. Јован Богослов (Ο ΑΓΙΟΥ ἸΩ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΥ), св. Лука (Ο ΑΓΙΟΥ ΛΟΥΚΑ), архангел Михаил (Ο ΑΡΧ ΜΙΧΑΗΛ), св. Петар (Ο ΑΓΙΟΥ ΠΕΤΡΟΥ), св. Матеј (Ο ΑΓΙΟΥ ΜΑΘΑΙΟΥ) и св. Марко (Ο ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΚΟΥ).

мека кафена сенка, нееднакво обликувана во подочниците. Косата, брадите, веѓите, било да се костенливи или побелени, со кадрици или рамни, изгледаат природно и со порив за реалистичност, како на пример, тонзурата на св. Лука.¹⁸ Со таков ликовен пристап се третираат и рацете на светите, но и крилјата на архангелите, проретчено шрафирани со окер при врвот. Облеката лесно паѓа во крупно, умерено остро драпирање со поширока црна и потенка бела линија.

Запознаваме извонреден иконописец, кој лесно се препознава и во ѕидните слики на Лескоец, особено при компарација со светелите во првата зона – аналогни се ликовите на Богородица од фризот и светите Петка и Марина, односно св. Јован Богослов и фигурите на светите Климент Охридски, Атанасиј Александриски, Антониј Велики и т.н.¹⁹ Според тоа, епистилот со Големиот деисис би можело и поблиску да се датира околу 1462 година. Во тоа време, лескочки царски двери може да биле оние чиешто зачувано крило со претставите на архангел Гаврил и св. Петар во цел раст, е најдено во црквата Св. Врачи Мали.²⁰ (сл. 6) Карактеристиките на ова, исто така, неконзервирано дело, оценети со “иконографските ретроспекции и класицистичките палеологовски ликовни моделации”,²¹ според наше мислење се атрибутите на зографската работилница во Лескоец.

Светите апостоли Симон и Тома очигледно се дел од Голем деисис, веројатно од типот со одделни икони.²² (сл. 7-8) Тргувајќи од уверу-

¹⁸ Таа неодоливо потсетува на тонзурите што ги имаат светите Јован Златоуст и ѓаконите во Св. Врачи Мали (сп. Грозданов, *нав. дело*, 53, сл. 22 и 27, со датирање околу 1340 г.; П. Миљковиќ-Пепек, *Црквата Мали Светии Врачи во Охрид*, Културно наследство 19/20/21 (1996), 93, сл. 10 и 12, со датирање околу 1325 г.).

¹⁹ За карактеристиките на сликарството во Лескоец види кај Суботиќ, *Охридската сликарска школа*, 99-101, сл. 63-68; сп. илустрации и кај Љубинковиќ, *нав. дело*, сл. 5-6, 8-14, 19-23.

²⁰ П. Миљковиќ-Пепек, *нав. дело*, 105-108, сл. 30, кој ги датира во првата половина на XV век и смета дека се донесени од друга црква во некој подоцнежен период.

²¹ Исто, 107-108. За овозможениот увид во дверите, коишто денес се наоѓаат во НУ Завод и музеј-Охрид, му благодарам на колегата М. Георгиевски.

²² Нема сигурни индикации за сечена монолитна штица. Димензиите на иконите минимално се разликуваат во висината: на св. Симон (бр. 22796) се 51,5 x 25,5 x 2,5 см, а на св. Тома (бр. 22795) се 51,8 x 25,5 x 2,5 см. Публикувани се како дела од првата

вањето дека и тие се изработени во ателјето ангажирано во лескоечкиот Св. Спас, при неопходниот опис на делата не ги повторуваме сите елементи на сродната сликарска постапка и се задржуваме на индикативните детали за атрибуцијата.

Дрвените носачи се лачно вдлабнати во горниот дел, боени со цинобер и долж ковчежецот. Кога иконите биле во низа, се образувала аркада украсена со трилисни, жолто-зелени стилизирани цветови што потсетуваат на ракописни минијатури, означувајќи ги светиот простор и божјата присутност.²³ Начикот на нивната моделација – со куси бели “запирки” за доловување волумен – може да се види кај мноштво порани и современи растителни форми во живописот. Важно е дека идентични во секој поглед, вакви орнаменти симетрично ја надвишуваат и сликаната арка над Христос цар и Велик архијереј на северниот ѕид во наосот на Лескоец, а еден од нив е видлив и во проскомидијата.²⁴

Положбата на фигурите кои седат со затворен свиток в рака, укажува дека св. Тома (Ο ΑΓΙΟΣ ΘΟΜΑΣ) бил последниот апостол на јужната, а св. Симон (Ο ΑΓΙΟΣ ΣΙΜΩΝΟΣ) некаде на северната страна од фризот.²⁵ Едноставните дрвени седала без наслон се прикажани во невешта перспектива, шрафирани

половина на XVI век – „од времето на архиепископот Прохор„ (Цветковски, *нав. дело*, 9-10, сл. 3-4).

²³ За симболиката сп. кај Б. Цветкович, *Семантика и орнаменти: принос към методологијата на изучавање на средновековната украса*, Проблеми на изкуството 2, Софија 2009, 3-9, со примери и литература.

²⁴ Спореди и кај Суботиќ, *Охридската сликарска школа*, цртеж 79, каде што е одбележан само орнаментот во проскомидијата.

²⁵ При менливото прикажување на апостолите, за местото на св. Тома може да се каже дека претежно е на едната од крајните позиции. На јужната – како на епистилот од јеромонах Макариј во Зрзе (сп. П. Миљковиќ-Пепек, *За Чинои од манастирот Зрзе-Прилејско*, Тематски зборник на трудови 1 /икони, иконопис, иконостас, иконографија/, Републички завод за заштита, Скопје 1996, сл. 5) и почесто на северната – во дела од XVI и XVII век, но и поинаку – како на фризот од втората половина на XIV век од Верија, каде што е на север, меѓутоа не е последен (сп. Παλαζωτος, Βυζαντινές εικόνες της Βεροίας, εικ. 48). Апостолот Симон е најчесто на спротивната страна од Тома, односно најчесто пред св. Филип, другиот голобрад апостол што вообичаено зазема крајна позиција.

²⁶ Кај св. Јован Претеча (крај на XIV век) од цр-



сл. 7. Апостол Симон, шестта или седма деценија на XV век, Струга
fig. 7. Apostle Simon, sixth or seventh decade of the 15th century, Struga

со ретки окер линии и без особена декорација. Ореолите овде се означени со нежна црна кружница, растриено здебелена зад тилот на апостолите. Со тоа се постигнува илузија на полн, треперлив светлосен и воздушен обрач, што како идеја ни е познато од крајот на XIV и почетокот на XV век.²⁶ Во однос на епистилот

квата Евангелистрија во Верија (Παλαζωτος, Βυζαντινές εικόνες της Βεροίας, εικ. 66), како и на петте престолни (околу 1400-1405 г.) од Марковиот манастир (П. Миљковиќ-Пепек, *Непознатите ирезор икони*, Завод за заштита на спомениците на културата на град Скопје, Скопје 2001, Табли I-XVI).

²⁷ Суботиќ, *нав. дело*, 93, 99, сл. 56, 60 (за Баница);



сл. 8. Ајосѿол Тома, шестѿа или седма деценија на XV век, Сѿуруѿа
fig. 8. Apostle Thomas, sixth or seventh decade of the 15th century, Struga

од Лескоец, различните ореоли би требало да се сфатат како експериментирање на авторот при угледување на некое постаро дело. Еден друг детал, иако навидум банален, би можел да биде елемент за атрибуција. Специфичното обликување на едното стапало – со прстот до палецот што секогаш е поткренат и подолг од другите, во случајов добро видливо само кај св. Тома – би укажувало на индивидуализирана ликовна постапка. Ова го забележуваме и во композициите во Лескоец и во Веве (Баница), за кои е веќе утврдено дека сликарите ги спојуваат.²⁷ Интересно е што наоѓаме потврда и во претставите на дверите најдени во Св. Врачи Мали. Што се однесува до дуктусот на

буквите, картенките, надредните знаци и тилите напишани со цинобер врз окер задни-ната, тие покажуваат незначителни разлики со натписите од епистилот и фреските во Лескоец и на царските двери од Св. Врачи Мали. Иконите на апостолите Симон и Тома може да се порано или подоцно дело на лескоечките зографи и во недостиг од повеќе нивни иконописни примери, би ги датирале во шестата или седмата деценија од XV век.

Свети Меркуриј го убива Јулијан Апостат е трета позната икона на оваа тема во Охридско.²⁸ (сл. 9) Фронтално поставен со горниот дел од телото, светиот воин со цинобер ореол, победоносно јава бел ат, кој со развиорена грива ги крева копитата врз Отстапникот. Погоден од копјето, паднатиот цар само се насетува во долниот десен агол. Меркуриј е прикажан во кожен панцир со метален стегач; цинобер хламида со бисерни украси, врзана во крупен јазол на градите; куса зелена туника; сини чорапи со црно-црвени шарки и окер обувки; метален шлем со широк визир и долг пердув на врвот;²⁹ кружен штит, профи-

M. P. Paissidou, *The frescoes of Ayios Nikolaos at Vevi: a landmark in the monumental painting of 15th century in Western Macedonia*, Egnatia 11, Αριστοτελειο Πανεπιστημιο Θεσσαλονίκης (2007), 113-128. Нашите белешки за Лескоец се однесуваат на добро видливите сцени: Миеење на нозете, Причестување, Успение, Јуда на бесилка, Пат на Голгота, Распегие.
²⁸ За случката на св. Меркуриј со отстапникот/отпадникот од христијанството в. Н. Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris 1909, 96-101; Ch. Walter, *The warrior saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2003, 101-108. Св. Меркуриј стоејќи го убива Јулијан Апостат на критската икона во охридската црква Св. Никола Геракомија (В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, кат. бр. 62, датирана во XVII век; P. L. Vocotopoulos, *An Icon of Saint Mercurius Slaying Julian the Apostate*, Зборник за средновековна уметност бр. 2, Музеј на Македонија /1996/, 137-140, датирана во XV век), а како коњаник е прикажан на иконата од околу средина-та на XVI век, и е дел од истава струшка ризница, сп. В. Поповска-Коробар, *Ајрибуција фресака на јужној фасади цркве Вазнесења (Св. Сѿаса) у Кучевшијуу*, Саопштења XLI, (2009), 137-154, сл. 56. Сегашните димензии на делумно зачуваната икона со плиток ковчежец (бр. 22845) се 42 x 15 x 2 см.

²⁹ Од сите свети војни, Меркуриј е најчесто прикажуван со шлем, в. М. Марковић, *О иконографии светѿих рајѿника у исѿочнохристиѿанској умејѿносѿи и о ѿрејѿсѿавама ових светѿиѿеља у Дечанима*, Зидно сликарсѿиво манасѿира Дечана, Грађа и сѿудије, Београд 1995, 567-626, посебно 624, со повеќе примери од средновековното сли-



сл. 9. Св. Меркуриј го убива Јулијан
Ајосџаји, средината на XV век, Струга
 fig. 9. St. Mercurius slaying Julian the Apostate, mid
 15th century, Struga

лиран по надворешниот раб и мотив на црна лозичка врз белото средишно поле; меч и лак со тоболоц за стрели во нејасни фрагменти до

карство. Формата на шлемот од струшкава икона најмногу личи на шлемовите на архангел Михаил и св. Прокопиј од припратата (1349 г.) на Лесново (сп. С. Габелић, *Манасџир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, LXIII, LXIV), а од помладите примери се фреските (1444 г.) во црквата во Велестово (сп. Суботиќ, *Охридска сликарска школа*, 69, сл. 35), со истовиден долг пердув во Лескоец (Љубинковић, *нав. дело*, сл. 6) и иконата од последната четвртина на XV век во Верија (сп. Παλαζωτος, Βυζαντινές εικόνες της Βεροίας, εικ. 112-113).

³⁰ Суботиќ, *нав. дело*, 64 (за натписот врз западниот

телото. Во горниот десен агол, словенски натпис во три реда, пишуван со цинобер врз окер заднината, ја сведочи содржината: *МеръкоуриѢ / велѣиѣ [по]корѣи / ... в. ѿтек.*

Освен чувството за композиција и пропорции, во сликарската постапка на иконописецот е обележје тврдата темна, најчесто црна линија. Инкарнатот го гради врз светол окер со маслинести нијанси, цинобер акцентиран на образите, носот и устата, како и по некој бел потег врз лицето и вратот. Физиономските одлики на светителот со полнообразно лице, кадрава коса до под ушите, куса темна брада и мустаќи, како и моделацијата на неговиот шлем, најблиските аналогии ги насочуваат кон црквата Св. Богородица во Велестово, близу Охрид, поточно кон ликот на св. Меркуриј насликан во 1444 г. Меѓутоа, дуктусот на буквите од струшката икона има поголеми сличности со велестовскиот натпис од 1450/51 г., или пак, со оние од помладиот живопис во црквата Св. Константин и Елена,³⁰ така што има основа да се смета дека анонимниот автор на иконата бил поврзан со Охрид околу средината на векот.

Свети Ѓорѓи убива ламја е впечатлива и добро зачувана икона со чест иконографски мотив.³¹ (сл. 10) Несразмерно поставен врз белиот коњ, опремен со копје и кружен штит, драконоубиецот е доминантен во чинот на триумфирањето над злото во змеовско тело. Врз темнозелената туника и кожениот панцир со тесни метални стегачи, воинот има цинобер хламида украсена со бисер, врзана на рамото во малечок јазол, а на нозете темноокер чорапи и обувки.³² Долгнавестото свето лице врамено со темнозелен ореол, има правилни црти и строг израз заради близу поставените

влез во Велестово), 82-83 (за јужната фасада во Св. Константин и Елена, околу 1460 г.).

³¹ За иконографијата в. Марковић, *нав. дело*, 577-579 и натаму; Walter, *нав. дело*, 109-144, со постарата литература. Конкавно свиена, со длабок ковчежеч и цинобер бордура, иконата (бр. 22783) има димензии 86,3 x 42,5 x 3,3 см. Досега е датирана во втората половина од XVI век (Цветковски, *нав. дело*, 11, сл. 10).

³² Прави впечаток изведбата на кожениот панцир каде што мрежата од ромбоидни плочки е третирана и со сина боја – многу слично на примерите од црквите Св. Димитрија во Охрид (кај св. Теодор Стратилат), Св. Атанасиј во Калишта (кај св. Ѓорѓи) од третата четвртина на XIV век, но и во Матка (кај св. Димитрија) од 1496/7 г.

³³ Ѓурић, *Иконе из Јужославије*, 28-29; Суботиќ, *Цр-*



сл. 10. Св. Ѓорѓи убива змеј, тїреїша
чеїврїїна на XV век, Сїруѓа

fig. 10. St. George killing the dragon, third quarter of
the 15th century, Struga

крупни, бадемасти очи со светлокостенлив ирис и црна зеница. Инкарнатот е окер, со рамномерно нанесени широки, костенливо-маслинести сенки, изразено руменило, ретки бели црточки околу очите, носот, челото и брадата. Во костенливата, напред погусто накадрена куса коса, маченичкиот венец е од три ниски бисери. Двобојната заднина е окер во горниот и темнозелена во долниот дел од иконата. Словенските натписи се пишувани со цинобер. Молитвениот во три реда се наоѓа под десната рака на св. Ѓорѓи (сѣы Георгїе): при (ми)/ моление р(аба) своего/ каль...а.

Овдешните црточки и колористички карактеристики се блиски со охридската икона на Воведението и царските двери од Св. Константин

и Елена, кои се датираат кон крајот на XIV и почетокот на XV век.³³ Сепак, поверојатно е дека анонимниот автор на струшкиот св. Ѓорѓи е репрезент на иконописот од околу средината и третата четвртина на XV век, кога се сликани и група икони од различни мајстори во недалеchnата Верија (Бер).³⁴

Свети Никола на струшката икона е прикажан во фронтално допојасје, помеѓу Исус Христос и Богородица кои му ги принесуваат знаците на епископскиот чин. (сл. 11) Веројатно престолен според димензиите, иконата има плиток ковчежец со цинобер бордура и заднина со окер.³⁵ Полиставрионот на мирликискиот чудотворец е во бело-црвено-црна комбинација, нараквиците се црвени со везена, црна мрежа ромбоиди со крукчиња, а во црните крстови од белиот омофор се испишани крсни букви и акроними.³⁶ Архијерејот благословува и држи затворена, црвена и богато украсена книга во левта рака. Инкарнатот е светол окер со благи костенливи и маслинести сенки, затемнувани кон надворешноста на лицето и околу очите. Руменилото е нанесено на образите, усните, носниците и над очниот капак. Исцртани со тенка црна линија, бадемастите очи имаат крупен светлокостенлив ирис со црна зеница и заоблено триаглести подочници. Мускулатурата на челото е потенцирана со аглести, симетрични, костенливи и бели потези. Во моделирањето на косата и брадата со згуснати бело-костенливи тенки линии, додана е и малку црна. Ореолот е изработен во гипсен релјеф со мотив на спирално извиена лозичка, премачкан со темен окер и цинобер кружница.³⁷ Словенската легенда е напишана

ква Свейши Консїанїїин и Јелена, 48-49, сл. 47-52; Грозданов, *Охридскоїто судно сликарсїиво*, 167.

³⁴ Ги имаме предвид иконите на св. Нестор и светите Гуриј, Самона и Авив од црквата Св. Никола, св. Димитрија од црквата Св. Богородица Фанеромени, светите Теодори од истоимената црква во Верија и други, в. Παλαζωτος, Βυζαντινες εικονες της Βεροιας, εικ. 96-104.

³⁵ Иконата (бр. 22804) има димензии 76,5 x 47,5 x 2 см и досега е датирана кон крајот на XVI век (Цветковски, *нав дело*, 12, сл. 12).

³⁶ Од делумно сочуваните, се распознаваат кратенките ΦΧΦΠ (Φως Χριστου φαїζει πλσιν). Не само хроматски, туку и според распоредот на крстовите, полиставрионот е најблизок по изведба во фреските на западната фасада на црквата Св. Никола Болнички и во наосот на Матка.

³⁷ Што се однесува до орнаментираниите ореоли во гипс, нив ги имало и многу порано, како што покажуваат зачуваните икони во Верија (Παλαζωτος,



сл. 11. Св. Никола, последна четвртина на XV век, Струга
fig. 11. St. Nicholas, last quarter of the 15th century, Struga

со цинобер: *сѣѣ Никола/ѣ*. Допојасните претстави на Исус Христос (*ѣс хс*) и Богородица (*мѣр ѣв*) имаат окер ореоли со цинобер кружница. Со распуштена коса по плеќите, во пурпурен хитон и црвен химатион, Христос со десната рака го подава евангелието, а со левата држи затворен свиток. Богородица во пурпурен мафорион, со обете раце подава омофор (бела ткаенина со црвени рабови и црни линии, без крстови).

Општиот впечаток за ликовните влијанија од локалното наследство од втората половина на XIV век, овде се добива поради моделаци-

Βυζαντινές εικόνες της Βεροίας, εικ.1) и во Костур (E. N. Tsigaridas, *Kastoria Byzantine Museum, Byzantine and Post-byzantine icons*, Athens 2002, cat. no. 2).

³⁸ Бурић, *нав. дело*, кат. бр. 22 и 25; за иконите види и

јата на лицето и штуковиот ореол што асоцира на двете познати икони на св. Никола и царските двери од Св. Константин и Елена во охридската Галерија на икони.³⁸ Иако за струшката икона не би можеле да упатиме на директни аналогии, нејзе ѝ се најблиски претставите на скоропомошникот од западната фасада на Св. Никола Болнички (1480/81 г.), во наосот на Св. Илија во с. Грнчари (крајот на XV век), како и некои од архијереите во Св. Богородица–Матка (1496/7 г.).³⁹ Веројатно изработена од мајстор што му припаѓал на охридскиот ликовен круг, според нас и таа настанала кон крајот на XV век.

Шесттемина апостоли кои се допојасно претставени со затворени кодекси в раце, се дел од триптих чијашто иконографска композиција била проширен Деисис, односно Страшен суд.⁴⁰ (сл. 12) Светите Павле, Матеј, Лука, Симон, Јаков и Тома имаат ореоли наизменично боени со темнозелено и цинобер.⁴¹ Тие бои пре-

кај А. Серафимова, *Фрескоживојисој во црквата на Св. Димитриј во Охрид во контекст на градското сликарство од втората половина на XIV век*, Зборник за средновековна уметност бр. 6, Музеј на Македонија (2007), 63-102, посебно за иконите 94-95, со сета постара литература. Пример на струшкиот св. Никола како да биле и претставите на светителот во наосот на Св. Константин и

Елена и во Св. Богородица Болничка.

³⁹ Суботиќ, *Охридска сликарска школа*, 110-114, црт. 86 (за Св. Никола Болнички), 141-157, сл. 107 (за Матка); за датирање на помладиот слој фрески на црквата во Грнчари во Преспа, кон крајот на XV или почетокот на XVI век, в. Р. Miljkovic-Peprek, *L'eglise de Saint-Elie près du village de Grncari*, Byzantion XXXVIII, Bruxelles 1969, 422-432.

⁴⁰ Логично е дека и другото крило од триптихот имало претстави на шесттемина апостоли, додека на средишниот дел можеби бил прикажан само Исус Христос или Деисис или пак, друга тематски сродна композиција. Капакот (рег. бр. 22805) со димензии: 44 x 13,3 x 1,7 см, има плиток ковчежец со цинобер бордура. Делото е датирано во втората половина на XV век (Цветковски, *нав. дело*, 9, сл. 2).

⁴¹ Од словенските легенди пишувани со цинобер се чита: ..вель, Мѣр, Лѣк, Ё, Иѣк и Ё.

⁴² Иконата (рег бр. 22797) со димензии 29,5 x 16,3 x 3 (3,3) см, досега е датирана во првата половина на

овладуваат и на облеките каде што се комбинирани со кафената и белата, и контрастно се истакнуваат врз окерот на заднината. Коректно пропорционирани, минуциозно изработените фигури се исцртани со мека црна линија, а инкарнатот со основа од светол окер вклучува дискретен цинобер, бели оживки и широки костенливо-маслинести сенки, поставувани така што лицето е ограничено осветлено, но силно.

Независно од различната ликовна техника, за лицата на струшките апостоли несомнени аналогии наоѓаме во светителските допојасја и во композициите на западната фасада во Св. Никола Болнички, што би претпоставувало и иста сликарска група од околу 1480 година.

Исус Христос на престол е претставен на средниот панел од некогашен триптих со композиција Деисис.⁴² (сл. 13) Во пурпурен хитон со цинобер клавус и сиво-син химатион, Христос благословува држејќи отворено евангелие со грчки и словенски текст (Јован 8, 12).⁴³ Облеката обилува со крупни и аглести набори изведени со црна и бела, немирна и сигурна цртачка линија.⁴⁴ Во моделацијата на лицето карактеристично е контрастното нанесување костенливи, маслинести тонови и концентриран цинобер врз светлиот окер, дополнети и со акценти од белата боја. Колористичката полифонија на иконата ја создаваат Христовиот престол и орнаментирани површини на рамката. На дрвениот, резбарен престол со висок наслон, мермерно седало и две издолжени перници со странични јазли,⁴⁵ комбинирани се нијанси од кафена и окер со циноберот, белата и црната боја. Подножникот е изработен, исто така, од дрво и мермер.⁴⁶ Темнозелената



сл. 12. Шестмина апостоли, околу 1480 г., Струга
fig. 12. Six apostles, ca. 1480, Struga

XVII век (Цветковски, *нав дело*, 12, сл. 25).

⁴³ Врз белите страници со цинобер рабови, текстот е пишуван со црни букви: *ego az e/cmъ/ свѣт/мироу/ходе/и/по мнѣ*.

⁴⁴ Така некогаш постапувала и сликарската екипа во композициите од горните зони во Св. Константин и Елена (Благовештение, Преображение, Вознесение), како и на царските двери и иконата што потекнуваат оттаму (сп. Суботиќ, *Црква Свети Констџанин и Елена*, сл. 18, 26, 33, 47, 53-55)

⁴⁵ Формата на перниците е аналогна на оние од Богородичиниот престол на западната фасада на Св. Никола Болнички.

⁴⁶ Стилизацијата на мермерот овде особено ги следи примерите од Св. Атанасиј во Калишта, Св. Константин и Елена, јужната фасада од Св. Богородица Болничка.

⁴⁷ Виталниот орнамент на лозичка што исполнува триаголници, применет во охридските цркви од

заднина, од која во горната зона се зачувани само траги во и околу ореолот – сега само со траги од кружницата – ја ограничуваат широките цинобер површини со геометриски и растителен орнамент. Врз горниот, лачно обликуван дел со длабок ковчежец, мотивот на лозичка во триаголни полиња е сликан со светлосина и црна, додека долу лозичката е само црна.⁴⁷ На задната страна од иконата е сликан крст со нечитлив акроним.

последната четвртина на XIV век (Калишта, Св. Константин и Елена), го среќаваме и во втората половина од XV век (Лешани, Драгалевци, Матка, сп. Суботиќ, *Охридска сликарска школа*, цртежи 48, 95, 108), но во иконописот немаме аналогии.

⁴⁸ Деловите на триптихот (бр. 22803/1-III) имаат плиток ковчежец и димензии: 73,5 x 31,7 x 2,5 см



сл. 13. Исус Христос,
 йоследна чейврїина на XV век, Сїруџа
 fig. 13. Jesus Christ,
 last quarter of the 15th century, Struga

Споредувајќи ги Христовиот и ликот на св. Павле, најзачуваниот од апостолите на претходниот триптих, сметаме дека обата ги сликал ист анонимен мајстор во последната четвртина на XV век.

Страшниот суд во редуцирана и особена иконографска варијанта е прикажан на најголемиот и целосно зачуван струшки триптих.⁴⁸ (сл. 14) Сегментот со т.н. Царски деисис, за литературна основа ги има стиховите на Псалмите 44, 10 и 92, 1, што како појава карактеристична за Охридската архиепископија се следи од раните четириесетти години на XIV век.⁴⁹ Исус Христос во царски орнат

(среден дел), 74 x 16 x 2,5 см (десно крило), 73,3 x 16 x 2,5 см (лево крило).

⁴⁹ Со историјатот на научните истражувања во врска со темата види Ц. Грозданов, *Христос цар*,

(пурпурен дивитисион орнаментиран со сино-црвени, срцевидни растителни мотиви,⁵⁰ вкрстен цинобер лорос, затворена круна со скапоцени камења и бисери, пурпурни обувки врз цинобер перница на супеданеум), благословува со десната рака,⁵¹ седејќи на резбарен престол со висок полукружен наслон.⁵² Врз цинобер заднината, крај Христовата фигура, со бела боја пишува: „господ се зацари,“ (ἰς ἡς / γὰρ βύцари се).⁵³ Крај Богородица царица, пак, врз окер заднина со цинобер е напишано: „се претстави царицата на христијаните.“ (μῖρ βυ

Богородица царица, Небескиите сили и светиите војни во живописот од XIV и XV век во Трескавец, Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990, 132-149, посебно 132-147; истиот, Исус Христос Цар над царевите во живописот на Охридската архиепископија од XV-XVII век, Прилози XXX 1-2, МАНУ, Скопје 1999, 27-42, каде што се спомнува и ова дело. За неговото досегашно датирање во првата половина од XVII век, сп. Цветковски, нав. дело, 12, сл. 25.

⁵⁰ Спомнатиот срцевиден мотив во декорацијата на деисисниот фрриз во Лескоец, со оваа стилизација може да се види и врз облеката на Христос цар во Брајчино (сп. Поповска-Коробар, *Зидно сликарство с краја XV века у манастирској цркви Светие Пейке код Брајчина*, ЗРВИ 44/2, Београд 2007, 549-565, сл. 3), како и на царскиот лик од јужната фасада на црквата Св. Илија-Горни (за датирање в. З. Расолкоска-Николовска, *По трагите на зографиите од византијата деценија на XVI век во Скопска Црна Гора*, Културно Наследство 16, /1993/, 56-65).

⁵¹ Поради оштетувањето крај левата рака, непознато е дали Христос цар држел свиток (како во Заум и во Св. Горги, Вранештица) или евангелие – како што е во побројните примери од соодветните композиции.

⁵² Обликот на престолот наликува на повеќе примери од втората половина на XIV до почетокот на XVI век (за Заум сп. Грозданов, *Христос цар, Богородица царица*, сл. 29; за Св. Атанасиј и Св. Никола Магалу во Костур сп. Ст. Πελεκανίδης, *Καστορία I, Βυζαντινά τοιχογραφία, Πίνακες, Θεσσαλονίκη* 1953, πιν. 150, 172; за Лешани и Матка кај Суботиќ, *Охридска сликарска школа*, цртеж 50 и 114).

⁵³ Испитувањето на овие зборови е забележано најрано во селската црква Св. Илија во Долгаец од 1454/5 (Грозданов, *Исус Христос Цар над царевите*, 31), односно почетниот стих од Псалм. 92 („Господ се зацари; се облече во велелепие...“) целосно е наведен во Св. Горги во с. Вранештица од крајот на XV век (М. Машниќ, *Прилози за ѝри малку ѝознаїи сїоменици во кичевско-бродскиот крај од ѝосївизантијскиот ѝериод*, Културно наследство 16 /1993/, 95-106, посебно за натписот, 96).

⁵⁴ Натпис-легенда со стихот од Псалм. 44 (45), 9 („... царицата стои покрај Тебе оддесно...“), не е забележана.



сл. 14. Страшен суд, крај на XV или почеток на XVI век, Струга
 fig. 14. The Last Judgment, late 15th - early 16th century, Struga

прѣд/ста/цар]ъ/ца христиа/ном). За овој модифициран старозаветен стих засега немаме аналогии.⁵⁴ Единствено епитетот на Богородица „Царица на сите“, напишан на грчки во сродните композиции во Веви (Баница, 1460 г.) и во Лескоец, би можеле да ја имаат истата смисла.⁵⁵ Богородица е во зелен фустан со цинобер лорос, пурпурна наметка со цинобер-сини крстови и цинобер обувки; под отворената укрсена круна има бела покривка за глава со

лежан и во досегашните истражувања (Грозданов, *Исус Христос Цар над царевите*, 29).

⁵⁵ Суботиќ, *Охридска сликарска школа*, 92, 99.

⁵⁶ Колористичката комбинација на крстовите од наметката и круната на Богородица царица се

црно-црвени линии и везена бордура.⁵⁶ Молењето го заокружува св. Јован Претеча (сѣм ѿ прѣдите[ч]/а) на јужното крило од триптихот, стоејќи во црвен хитон и зелен химатион, со подадени раце кон Христа како и Богородица. Композицијата во долната зона ја дефинира темата како Второ Христово доаѓање, така што иконографската комбинација струшкиот

слични на нејзините претстави во Лешани и во Брајчино, но дезенот на покривката за глава е поблизок со приказот кај царица Елена во Св. Илија Горни од втората деценија на XVI век.

⁵⁷ Царски деисис како иконографски чинител на композицијата Страшен суд, досега е познат само

пример го вбројува меѓу поретките.⁵⁷ Крај приготвениот престол (...**вание прѣсто/ла**) – со зачувани фрагменти од крстот со трновиот (овде бисерен) венец, светиот Дух во вид на гулаб (ⲓⲉ ⲕⲥ), евангелието врз сина ткаенина и справите на мачењето, стојат два ангела во далматики со вкрстени лороси.⁵⁸ Групирани по шестмина, апостолите седат на дрвени клупи со наклон, држејќи затворени кодекси и свитоци. Според физиономиите и иницијалите напишани со црна боја, веројатен е следниот распоред: северно се Петар (п), Јован Богослов (iw), Лука (л), Јаков (м), Марко (mk) и Тома (ⲉ); јужно се Павле (п), Андреј (?), Матеј (?), Симон (с), Вартоломеј (в) и Филип (ф). Освен Христовиот ореол со впишан крст и обележјето O ΩN, окер се и ореолите на ангелите, додека кај другите фигури се зелени и цинобер со различен интензитет.

Вешт во минијатурните претстави, иконописецот има тврд цртеж што придонесува кон делумно шематизирање на ликовите, чиј окер инкарнат е со меки кафени сенки и со концентрирано руменило на образите, носниците и усните. Според прикажаното – учен занаетчија без сликарски полет – за него би рекле дека работел кон крајот на XV или самиот почетокот на XVI век.

Во врска со намената на триптихот може да се претпостави дека освен за лична молитва, му припаѓал на манастир каде што во време на одредени богослужбени обреди бил поставуван на аналогон/аналој или се носел во процесии. Во монашка средина со повеќе е параклиси, можеби и во пештерен простор крај брегот од Охридското Езеро, триптихот користел при воскресните и празнични литургии, кога можел да биде поставен и на олтарот – божјиот престол.⁵⁹

од западната фасада во манастирската црква во Брајчино (1486 - 1493) сликана од костурски зографи (Поповска-Коробар, *нав. дело*, 553-557, сл. 3, со постара литература).

⁵⁸ Иако во поинаков контекст, иконографски аналогни на нашата слика се приказите на хетимасијата во живописот од сводовите на црквите од охридскиот ликовен круг: Св. Богородица Болничка (сп. Грозданов, *Охридското јидно сликарство*, сл. 206), Св. Константин и Елена (Суботиќ, *Црква Свѣиѣ Конѣианѣин и Јелена*, црт. 46, сл. 11), Велестово и Матка (Суботиќ, *Охридска сликарска школа*, цртежи 45 и 111).

⁵⁹ Претпоставката се заснова врз поврзаноста на иконографската тема со литургијата, во чија анамнеза, освен божјата грижа за луѓето, страдањето, смртта, воскресението и вознесението Христово, се

Посматрани во контекст на досегашните историско-уметнички истражувања на втората половина од XV век, овие спомени од некогашните црковни ентериери во регионот околу Охрид и Струга, сведочат за поголема иконописна продукција одошто се мисли. Во основа, анализирани дела ги потврдуваат паралелните стилски текови во православната уметност од овој период. Како и во секоја епоха, сублимирањето постари ликовни елементи е изразено со различни творечки капацитети од повеќемина мајстори-негувачи на традицијата. Со своевидната рецепција од наследените сликарски примери во Охрид и во Костур – уметничките центри на Охридската архиепископија, тие се значајни за натамошното трагање по индивидуалниот придонес на зографите.⁶⁰

содржи и она што ќе биде во иднина – Христовото царство и неговото второ доаѓање (Ј. Радовановиќ, *Иконографија фресака ѣроѣезиса цркве Св. Аѣосѣѣола у Пеѣи*, Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века, САНУ, посебна издања књ. 32, Београд 1988, 1-23, посебно 17, заб. 160), како и на толкувањата за намената на дрвените полиптиси со Страшниот суд (Л. М. Евсева, *Визанѣиѣискиѣ икони proskynesis в боѣослужебном обиходе*, Восточнохристианский храм, литургија и искусство, ред. А. М. Лидов, Центр восточнохристианской культуры, Санкт-Петербург 1994, 65-76, посебно 70-72, со постара литература).

⁶⁰ Од синтетичките пристапи кон сликарството од втората половина на XV век во Охридската архиепископија в. Суботиќ, *Охридска сликарска школа*, 159-186; E. N. Tsigaridas, *Monumental painting in Greek Macedonia during the fifteenth century*, Holy Image, Holy Space, ed. of the catalogue M. Achemastou-Potamianou, Athens 1988, 54-60; M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe aprѣs la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination entrangѣre*, Athѣnes 1989, 125-132; Г. Суботиќ, *Косѣѣурска сликарска школа. Наслеѣе и образование домаѣних радиониѣа*, Глас САН, CCCLXXXIV, Београд 1998, 109-131. Од скорешните студии со размислувања за сликарството во овој период спореди и Ц. Вълева, *Сѣѣеноѣисѣиѣе в ѣѣркваѣиѣа Св. Георѣи в Кремиковския манасѣиѣир в конѣекѣиѣа на косѣѣурскаѣиѣа художесѣѣивѣна ѣпродукѣиѣа*, Автореферат на дисертационен труд одбранет на 23. Об. 2006 г., БАН, Институт за изкуствовознание, Софија 2006; Paissidou, *The frescoes of Ayios Nikolaos at Vevi: a landmark in the monumental painting of 15th century in Western Macedonia*, 124-127; Поповска-Коробар, *Јидно сликарство с краја XV века у манасѣиѣирској цркви Свѣѣѣ Пеѣѣѣѣ код Брајѣина*, 563-565; H. Staneva, R. Rousseva, *The church of St. Demetrius in Boboshevo*, Sofia 2009, 130-138. *Потекло на фотографиите: В. П. Коробар (сл. 1-5), М. Георгиевски (сл. 6-14).

Viktorija POPOVSKA-KOROBAR

ICON PAINTING TRACES FROM OHRID AND STRUGA FROM THE SECOND HALF OF THE 15th CENTURY

Summary

Contributing to the research of the 15th century painting, the paper gives an analysis of the Great Deesis from the iconostasis of the church of the Ascension (Holy Savior) in the v. Leskoec near Ohrid, and of eight icon paintings found in 1991 under the roof of the church of St. George in Struga. These memories from the former church interiors are testimonies of a larger icon painting production that was not anticipated for the region in the 15th century. Basically, the analyzed works confirm the parallel style trends of the Orthodox art of the period. Like in every epoch, the sublimation of older artistic elements was expressed by many masters who followed the tradition with various creative capacities. With a particular reception of the inherited painting specimens at Ohrid and Kastoria – the artistic centers of the Ohrid Archbishopric, they are important in the future pursue of the individual contribution of the zographs.

At Leskoec, where the fresco paintings date from 1462, we established that the epistyle is the oldest preserved part in the church inventory. (fig. 1-5) The extended Deesis with depictions of the Archangels Gabriel and Michael, the apostles Peter and Paul, and the four Evangelists was included to the heterogeneous iconostasis in the 19th century with the assembled construction. The excellent icon painter is also one of the authors of the frescos and the comparison is primarily noticeable with the figures in the first zone of the nave. As result of a number of corresponding details, we presuppose that the wing found in the church of the Lesser Holy Healers, now housed in the Museum in Ohrid, once belonged to the Royal Doors from Leskoec. (fig.6)

For the eight icons in the treasury of the church of St. George it is hard to know from where they originally came, however the stylistic features of these works are related to the workshops that were employed in the surroundings of Ohrid and Struga during the second half of the 15th century.

The icons of the apostles Simon and Thomas origi-

nating from a Great Deesis (fig. 7-8), are justly connected to the atelier which painted in Leskoec. Here the different haloes are not an obstacle to perceive the same artistic approach that was used on the epistyle from Leskoec. The foliate ornament of three leaves is identical with those painted above the scene of the Royal Deesis, on the north wall of the nave in the church of the Ascension. Another detail, which might seem insignificant, can also be used as an element for the attribution. This applies to the specific manner of modeling of one foot, and is visible only on the figure of St. Thomas – the raised and longer finger next to the tow, which may point to an individual artistic approach. Likewise this is noticeable on the scenes at Leskoec and at Vevi (Banica 1460), for which it is already known that was painted by the same group of painters. Additionally interesting is that we find confirmation on the Royal Doors from the church of the Lesser Holy Healers. Furthermore, the dictus of the letters and the orthography of the inscriptions are alike with the epistyle and the frescos at Leskoec, and the Royal Doors from the Lesser Holy Healers. Given that the icons of the apostles Simon and Thomas could be painted earlier or later than 1462, we date them to the sixth or the seventh decade of the 15th century. Apart from these works with Greek inscriptions the remaining icons from Struga have Slavic writings.

We relate the author of the small icon of St. Mercurius slaying Julian the Apostate (fig.9) to the Ohrid painting from around about the middle of the century, and analogous to the painting in Velestovo (1444 and 1450/51). Whereas the artist who painted the icon of St. George killing the dragon (fig.10) we believe is closer to the authors of the icons from Veroia from the third quarter of the 15th century.

Although for the icon of St. Nicholas (fig.11) we cannot point to direct analogies even so the nearest depictions of this saint are found on the west façade of St. Nicholas of Bolnica (1480/81), in the nave of

St. Elijah in the v. Grnčari at Prespa (end of the 15th century), as well as some images of archpriests in the church of the Holy Virgin-Matka (1496/7). The icon very likely was the work of an artist who belonged to the circle of the Ohrid painting from the late 15th century.

The panel from a triptych with the images of the apostles Paul, Matthew, Luke, Simon, James and Thomas (fig.12), although accomplished in a different technique with great certainty can be attributed to the author who painted the register with the medallions, and the compositions on the west façade of the church of St. Nicholas of Bolnica (the Hospitals). Comparing the other partially preserved triptych with the depiction of the Enthroned Jesus Christ (fig.13), we believe that these works were painted by an anonymous artist in the last quarter of the 15th century.

The triptych with a reduced and specific iconographic variation of the Last Judgment (fig.14) is interesting also for the inscriptions of the introductory verses from the Psalms 44 (45), 10 and 92, 1, in the zone of the so called Royal Deesis. For now the modified

text next to the Holy Virgin “Empress of the Christians” can only be related to the inscription of the same fresco-composition at Vevi (Banica, 1460) and at Leskoec (1462) where the Virgin bares the appellation “Empress of all”. Currently the Royal Deesis as part of the iconographic content of the Last Judgment has only been known in the church of St. Petka (Paraskevy) in the v. Brajčino at Prespa, for which we believe was painted by zographs from Kastoria during 1483-1493. When examining the other stylistic features of this work from Struga the dating can be defined to the late 15th or the early 16th century. In reference to the function of the triptych it assumed that as well as being used for personal prayer, it belonged to a monastery and was placed on an analogion for special services or was carried during processions. Used in a monastic community with many parakklesions, or may be in a cavern near the shore of Lake Ohrid, in the concluding resurrection and feast liturgies the triptych could be placed on the altar – the Lord’s throne.